Technical and Bibliographic Notes / Notes techniques et bibliographiques

The Institute has attempted to obtain the best original copy available for filming. Features of this copy which may be bibliographically unique, which may alter any of the images in the reproduction, or which may significantly change the usual method of filming, are checked below.

L'Institut a microfilmé le meilleur exemplaire qu'il lui a été possible de se procurer. Les détails de cet exemplaire qui sont peut-être uniques du point de vue bibliographique, qui peuvent modifier une image reproduite, ou qui peuvent exiger une modification dans la méthode normale de filmage sont indiqués ci-dessous.

- [x] Coloured covers/ Couverture de couleur
- [ ] Covers damaged/ Couverture endommagée
- [ ] Covers restored and/or laminated/ Couverture restaurée et/ou pelliculée
- [ ] Cover title missing/ Le titre de couverture manque
- [ ] Coloured maps/ Cartes géographiques en couleur
- [ ] Coloured ink (i.e. other than blue or black)/ Encre de couleur (i.e. autre que bleue ou noire)
- [ ] Coloured plates and/or illustrations/ Planches et/ou illustrations en couleur
- [ ] Bound with other material/ Relié avec d'autres documents
- [ ] Tight binding may cause shadows or distortion along interior margin/ La reliure serrée peut causer de l'ombre ou de la distorsion le long de la marge intérieure
- [ ] Blank leaves added during restoration may appear within the text. Whenever possible, these have been omitted from filming/ Il se peut que certaines pages blanches ajoutées lors d'une restauration apparaissent dans le texte, mais, lorsque cela était possible, ces pages n'ont pas été filmées.
- [ ] Coloured pages/ Pages de couleur
- [ ] Pages damaged/ Pages endommagées
- [ ] Pages restored and/or laminated/ Pages restaurées et/ou pelliculées
- [x] Pages discoloured, stained or foxed/ Pages décolorées, tachetées ou piquées
- [ ] Pages detached/ Pages détachées
- [x] Showthrough/ Transparence
- [ ] Quality of print varies/ Qualité inégale de l'impression
- [ ] Continuous pagination/ Pagination continue
- [ ] Includes index(es)/ Comprend un (des) index

Title on header taken from:/ Le titre de l'en-tête provient:

- [ ] Title page of issue/ Page de titre de la livraison
- [ ] Caption of issue/ Titre de départ de la livraison
- [ ] Masthead/ Générique (périodiques) de la livraison
- [ ] Additional comments:/ Commentaires supplémentaires:

This item is filmed at the reduction ratio checked below/
Ce document est filmé au taux de réduction indiqué ci-dessous.

10X		12X		14X		16X		18X		20X	✓	22X		24X		26X		28X		30X		32X

Fr. V.-M. BRETON, O. F. M.

ÉTUDE

SUR LE

RYTHME DU VERS FRANÇAIS

Extrait de la *Nouvelle-France*



QUÉBEC
IMPRIMERIE DE LA COMPAGNIE DE « L'ÉVÉNEMENT »
30, rue de la Fabrique

1906

Fr. V.-M. BRETON, O. F. M.

ÉTUDE

SUR LE

RYTHME DU VERS FRANÇAIS

Extrait de la *Nouvelle-France*



QUÉBEC
IMPRIMERIE DE LA COMPAGNIE DE « L'ÉVÉNEMENT »
30, rue de la Fabrique

1906

ÉTUDE

SUR LE

RYTHME DU VERS FRANÇAIS

SOMMAIRE

Introduction. La simplification des lois de la poésie, but évident des innovations contemporaines — Ces innovations sont fondées sur la saine tradition en ce qu'elles concernent le rythme.

I. *Le rythme et ses composants.* Le rythme est essentiel à toute poésie; précision de l'objet du présent article — La nature du rythme: rythme binaire et ternaire; rythme mesuré, libre, poétique — La formation du rythme poétique: syllabes accentuées, atones; déplacement de l'accent.

II. *Le rythme de l'alexandrin classique.* La diversité des rythmes dans l'unité du mouvement. — Les 8 types d'hémistiches; un neuvième type. — Remarques. — Rythmique de quelques poètes: Racine, Corneille, Hugo, Lamartine; MM. Le May, Chapman, Fréchette, Crémazie.

III. *Le rythme de l'alexandrin moderne:* Le trimètre — La règle du repos médian, selon Boileau; prétendues incorrections des maîtres; leur nécessité — Evolution — Les trois types du trimètre — Un 4e type irrégulier — Citation d'alexandrins modernes.

Conclusion. Portée pratique de la connaissance du rythme poétique — Un article analogue de M. Rivard. — Hom nage.

Le besoin du progrès, qui est la loi et la mesure de toute vie, entraîne depuis plusieurs années les poètes de langue française à tenter une réforme des règles de leur art. Inégalement heureuses, ces tentatives, qui semblent à certains n'avoir de principe ni de but qu'en un caprice réclamier, témoignent cependant de la vitalité de notre poésie et procèdent d'un désir de logique simplification.

Il y a, en effet, encore bien de l'arbitraire dans la législation du « Parnasse français » ; et sans oublier que la poésie est par définition une langue conventionnelle, et conséquemment qu'on ne saurait la ramener en toute rigueur à des principes exclusivement fondés sur la nature des choses, on peut concevoir, par exemple, que la rime orthographique soit détrônée par une rime raisonnablement phonétique, ou que la césure acquière en souplesse ce qu'elle perdra en monotone régularité. Or, c'est à ces deux points qu'en fin de compte reviennent les essais des novateurs : si la rime s'adresse à l'oreille, ne convient-il pas d'abolir la distinction *visuelle* des rimes masculines et féminines, singulières et plurielles ; et n'y a-t-il de rythme agréable que le va-et-vient isochrone et désespérant d'un pendule ? Débat dans lequel je n'ai pas l'intention d'entrer, en ce qui concerne la rime [1].

Quant au rythme, je dirai aux alarmistes que ces innovations ne sont point des nouveautés et qu'elles ont des bases bien authentiques dans la saine tradition. Nous avons derrière nous, il est vrai, le XVIIIe siècle, pédant, étroit, glacial, contempteur de la foi et des œuvres d'un passé qu'il ne pouvait comprendre qu'en l'abaissant. Mais Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, qu'on les ouvre : on y trouvera en germe tout ce qu'on reproche aux poètes d'aujourd'hui. En germe, dis-je, comme il convient à l'être organisé qu'est une langue ; et je n'entends parler que des tentatives conformes au génie français. Comptons sur la vitalité de notre langue pour rejeter les scories d'une masse encore en

---

1 — Sans toutefois prétendre à parler d'expérience, je dirais que tout en admettant le principe énoncé dans le texte, je répugne à en pousser les conséquences à l'extrême : *in medio virtus*. Plus l'écrivain se pénètre d'horreur pour le travail facile, plus aussi il se contraint à faire œuvre parfaite. Or s'imposer des difficultés à vaincre, comme sont les distinctions des rimes, l'exclusion des hémistiches assonants... qu'est-ce, sinon s'assujettir à des règles de plus en plus étroites ? La contrainte est ici génératrice de force et de beauté. Abolir les règles, c'est se vouer *à la facilité*. Au surplus, il n'est absolument certain, ni que la rime soit purement phonétique, ni que les différences d'*orthographie* n'influent sur la phonation.

fusion ; mais, et j'espère que ce modeste article le démontrera suffisamment, tout le métal de franc aloi contenu dans les œuvres contemporaines apparaît en traces suggestives dans les œuvres de nos maîtres.

Les maîtres ne mesurent pas leurs œuvres aux règles des grammaires et des prosodies. Ils travaillent d'après le modèle intérieur qu'ils contemplent ; ils savent ce qu'ils font et pourquoi, jusque dans leurs tâtonnements. Ils fixent enfin une forme qu'ils approchent, autant qu'ils le peuvent, de la perfection. Grammairiens et prosodistes viennent ensuite, qui ajustent leurs lois à ce qu'ils perçoivent des intentions du maître. Ils ne comprennent pas tout, comprendre étant égaler. Mais naissent d'autres maîtres, et parmi les intentions de leurs devanciers, ils devineront ce que les théoriciens n'avaient pu voir : un linéament obscur, indécis, devient la ligne de conduite d'une nouvelle école ; Victor Hugo emprunte à Corneille une théorie du vers que Voltaire ne soupçonna pas.

Ces phénomènes de transmission atavique se constatent à tous les degrés de la vie. Fatale dans les êtres inférieurs, l'action des causes physiques est absorbée dans les œuvres humaines par celle d'une intelligence responsable : l'homme peut et doit prévoir la tendance des agents naturels, et diriger le cours de leurs énergies vers un but digne de lui. Certes, il serait glorieux de déterminer l'avenir du vers français et d'orienter à cette fin les efforts de nos poètes. Mais combien disproportionné à la mesure de talent et d'influence que Dieu a daigné me départir ! Aussi dois-je circonscrire mes recherches, et dans un champ si vaste, choisir une besogne à ma taille ; je m'occuperai donc en cet article : *du Rythme du vers français* [1].

---

1 — Je ne m'attacherai dans cette étude qu'au vers dodécasyllabique ou alexandrin, tout ce que j'en dirai pouvant s'appliquer, *mutatis mutandis*, aux vers de moindre mesure. Il y a en chaque langue un vers qu'on pourrait appeler essentiel, pour des raisons auxquelles je viendrai plus loin. C'est en latin l'hexamètre, et en français, l'alexandrin. J'emprunte cette remarque à un ouvrage récent, dont l'auteur, un prosodiste français des plus compé

I

Le rythme est l'élément formel de toute poésie. Quelle que soit la manière de la déterminer, la succession régulière et périodique des intervalles entre les sons constitue essentiellement ce mode de la parole humaine qu'on appelle *vers ;* qu'il soit métrique ou syllabique, que ses éléments soient pesés ou comptés, toujours le vers peut être défini : *une suite de mots soumis à un rythme déterminé.* Cette formule si claire et si complète est de M. Martinon.

Le rythme est un nombre mesuré, et requiert deux éléments : des unités susceptibles de dénombrement, et une détermination du groupement de ces unités par quantités égales ou proportionnelles. Or dans le vers syllabique [1], dont nous devons nous occuper, ces deux éléments sont fournis : le premier par les syllabes des mots composant le vers, et l'autre par la rime. Ainsi, remarquons-le en passant, l'importance de la rime est subordonnée à celle du rythme ; elle n'est point, comme quelques-uns l'ont prétendu, l'élément spécifique du vers français. Sa fonction est identique à celle de la césure ; en effet, lorsque le vers est relativement court, et que l'oreille peut percevoir d'un seul coup le groupement proportionnel des composants, la rime suffit à en

---

tents, a su dégager du vague traditionnel les principes de notre versification. Je le recommande avec instance et gratitude, m'en étant beaucoup servi pour la composition du présent article : *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, précédé d'*un traité de versification*, par Ph. Martinon (professeur au Lycée d'Alger). Paris, Larousse, 1905. (Et à Québec, chez Garneau). La nature de mon travail me permet de dire que le dictionnaire est le seul qui soit vraiment utile de tous ceux qu'on a édités jusqu'à présent. Le petit *traité*, sous une forme originale et attrayante, donne tout ce qu'il est important de savoir sur le vers français et les apports qui lui ont été faits par l'école de V. Hugo ; je le jugerais volontiers aussi indispensable aux professeurs de belles-lettres qu'aux professionnels de la poésie.

1 — Bescherelle, au mot *Poésie* donne une bonne distinction des poésies métrique et rythmique, toutefois légèrement injurieuse à celle-ci. Ironie facile. Sur leurs rapports, voir M. Martinon, *op. cit.* I, §2.

mesurer le nombre et à déterminer le rythme. Tels sont les vers de six ou même de huit syllabes.

Mais que le vers s'allonge, qu'il compte dix ou douze syllabes — ou davantage, comme l'hexamètre latin —, alors s'impose une division interne du vers en parties égales ou proportionnelles ; et c'est ce qu'on nomme *césure*. Ainsi un nombre de syllabes, déterminé par la rime et par la césure interne, voilà ce qui constitue le vers français, au sens où nous l'avons pris plus haut.

Les prosodistes sont d'accord sur ce point : lorsqu'ils parlent du rythme du vers alexandrin, tous entendent cette cadence régulière — et monotone — qui le divise de six en six syllabes. Mais ne peut-on aller plus avant dans la détermination du rythme, et examiner à son tour la constitution de ces groupes hexasyllabiques, comme nous venons d'examiner celle du vers dodécasyllabique ?

C'est précisément le sujet de cet article, et le modeste apport de son auteur à la question. Oui, cette détermination est possible ; mais avant de l'entreprendre, il est deux points qu'il importe de fixer : I. la nature du rythme ; II. la formation du rythme poétique. J'espère, Dieu m'aidant, le faire avec concision et clarté.

§ 1. DU RYTHME

Le rythme, ai-je dit plus haut, est *un nombre mesuré* ; telle est la définition qu'en donnait Aristote. Il en est d'autres, moins énigmatiques, qu'on peut ramener à deux classes. La première, celle des musiciens, décrit le rythme par ses effets et le dénomme : *La succession régulière des sons forts et des sons faibles*. La seconde, plus philosophique et adoptée par les plain-chantistes, le définit par sa cause efficiente et dit : *Le rythme est une proportion dans la division*. Différence de point de vue (*objectum formale*) et unité d'objet (*materiale*). Pour qu'il y ait division, il faut qu'il y ait dans les sons diversité ; mais pour qu'il y ait proportion, il faut qu'il y ait succession et succession régulière.

Il ne me semble pas utile à mon sujet d'étudier la genèse du

rythme : je suppose que la plupart de mes lecteurs connaissent les principes que je vais rappeler ; je renvoie les autres aux musicographes, et plus volontiers aux théoriciens du plain-chant, Dom Pothier et son école [1].

On sait donc qu'il y a rythme lorsque des sons d'intensité diverse se succèdent selon un mouvement déterminé. Quelle que soit la cause de cette diversité, durée, hauteur, intensité, il suffit que les sons successifs soient respectivement plus forts et plus faibles, et que leur succession soit régulière, pour que le rythme soit essentiellement constitué : le son faible peut être réduit à une prolongation du son fort, voire à un silence, un repos : dès là que des sons équivalents ne se succèdent pas sans intervalle, il y rythme.

On sait aussi que le son ou *temps* fort du rythme peut être au temps faible comme 1 est à 1, et c'est le rythme *binaire ;* ou comme 1 est à 2, et c'est le rythme *ternaire.* Rythme binaire et rythme ternaire sont les seules combinaisons possibles, par lesquelles se divise nécessairement tout mouvement musical : ce qui serait le rythme quaternaire n'étant que deux rythmes binaires accouplés, et ainsi de suite. Nous trouverons plus loin à appliquer cette remarque, ainsi que la suivante : le rythme peut commencer par le temps faible ou par le temps fort, indifféremment.

La considération qui s'offre maintenant à notre esprit demande un peu plus de développement, parce qu'elle est moins généralement connue : la succession des rythmes peut être mesurée ou libre, c'est-à-dire qu'un mouvement musical, une mélodie, peut être composée exclusivement de rythmes binaires *ou* de rythmes ternaires : c'est le cas pour la musique proprement dite ; ou bien,

1 — Qu'on ne s'en étonne point : à cause de la nature du rythme du chant grégorien, l'abbé de Saint-Wandrille et son école ont été amenés par leurs recherches à préciser bien des points que les musiciens avaient reçus en bloc de la tradition. Cfr. Dom Pothier : *Les mélodies grégoriennes.* Desclée, 1881, ch. XIII et XIV. — Cartaud, abbréviateur de Dom Pothier : *Grammaire élémentaire de chant grégorien.* Solesmes, 1903. §§ 102, sqq.

indistinctement de rythmes binaires *et* de rythmes ternaires : et c'est le cas pour le chant grégorien et pour la poésie.

La succession mesurée des rythmes, ou — par hypallage — le *rythme mesuré*, est celui auquel s'astreignent les musiciens. Dans leurs compositions, les phrases et les membres de phrases se développent selon des règles constantes : le nombre et la contexture des rythmes sont fixes ; commencé avec une mesure binaire ou ternaire, un morceau devra généralement se continuer dans le même mouvement.

Le chant grégorien, au contraire, fait entrer dans ses mélodies, au gré et selon l'inspiration du compositeur, les rythmes binaires et les rythmes ternaires ; la longueur des phrases et leur contexture ne dépendent que du texte liturgique et du goût de l'artiste : cette succession libre et harmonieuse est appelée *rythme libre.*

Enfin, tenant le milieu entre la musique et le plain-chant, astreinte à conserver une longueur déterminée à ses phrases — vers et strophe — mais libre de les composer à son gré, la poésie nous présente un rythme mixte qui n'a point reçu de nom spécial et que nous appellerons rythme *poétique* [1].

§ 2. DE LA FORMATION DU RYTHME POÉTIQUE

Passons à la seconde des questions préliminaires et voyons quels sont les éléments du langage qui fournissent les sons, dont la diversité et la succession régulière forment, avons-nous dit, le rythme.

Ici encore, je dois supposer connues certaines notions non plus musicales, mais prosodiques. Les données que j'essaie de résumer sont si complexes, en effet, et touchent à tant de choses, que cet article excéderait de beaucoup les dimensions licites, s'il lui fallait entrer dans leur détail. Déjà je voudrais être au cœur de

---

1 — En latin et en grec, n'en déplaise à Bescherelle, on trouve les deux rythmes : le mesuré dans les vers syllabiques à forme fixe, asclépiade, saphique, etc... et le mixte dans les vers métriques, hexamètre, pentamètre.

la place, car je crains que mes lecteurs ne se rebutent de la lenteur des travaux d'approche. Avançons donc.

Dans tous les mots de toutes les langues, émis séparément en dehors de toute combinaison propositive, il y a une syllabe qui porte l'effort de la voix, l'*ictus* des Latins, l'accent tonique ; cet accent est aussi le temps fort d'un rythme.

On conçoit qu'un monosyllabe ne puisse former rythme en demeurant isolé : il manque d'un élément, le temps faible. Mais un dissyllabe est un rythme binaire, un trissyllabe, un rythme ternaire ; un polysyllabe enfin forme autant de rythmes binaires ou ternaires qu'il est nécessité par son émission. L'accent tonique devient naturellement le temps fort d'un rythme ; la syllabe initiale est généralement affectée d'un accent secondaire, l'accent d'intonation, temps fort d'un rythme secondaire ; les autres syllabes se répartissent selon leur quantité [1] en groupes rythmiques, avec une tendance marquée pour le groupement binaire. Cette tendance tient-elle à ce que la nature accomplit ordinairement son œuvre par le moins possible d'efforts ? A-t-elle une relation avec tant d'autres phénomènes qui ont fait attribuer le rythme binaire à l'homme, et le rythme ternaire, qui importe une certaine plénitude, à Dieu [2] ? Constatons seulement le fait.

---

1 — Les lois de l'accentuation selon la quantité soulèvent de nombreuses controverses où je ne puis entrer ; je renvoie aux prosodistes. Il paraît constant toutefois que la quantité et l'accentuation sont des phénomènes d'ordre différent ; la quantité est une valeur *métrique* et immuable : une syllabe longue l'est, pour ainsi dire, par nature ; l'accentuation est une valeur *rythmique* et variable : une même syllabe peut [illegible] ou recevoir l'accent. Je toucherai ce point plus bas. Cf. Quicherat, [illegible]*ité de versification française*, où sont exposées........ les fonctions de l'accent tonique dans le vers français ; in-8°. Paris, 1838 (à la bibliothèque du Parlement). — J.-B.-V. Géhant, *Méthode euphonique française, etc.* Paris, Belin, nouvelle édition augmentée, 1885. Et encore Dom Pothier, *op. cit.*, chap. VIII. — *Une objection contre le chant grégorien. Revue du chant grégorien*, Grenoble, janvier 1906. On trouvera dans ces trois auteurs toute la bibliographie désirable.

2 — Ernest Hello, *Physionomies de saints*, Paris, Perrin, 1875, a de belles réflexions, digne de son génie, sur le rythme et son symbolisme.

Prenons, pour exemple, le polysyllabe *confidentielle*. L'accent tonique affecte la dernière syllabe sonore EL ; nous aurons donc le rythme principal binaire EL-LE, formé du temps fort EL et du faible LE ; l'accent initial fournit à son tour le rythme binaire Con-Fi ; enfin les syllabes Den-Ti se groupent naturellement en un dernier rythme binaire [1].

Mais les mots d'une langue ne s'isolent les uns des autres que par abstraction ; leur nature est d'être associés pour exprimer des jugements. De cette association naissent d'autres facteurs du rythme : pauses de toutes longueurs, tenues de certaines finales, mouvements de la voix. L'accent logique qui distingue les parties de la proposition, l'accent pathétique qui les coordonne dans l'unité de sentiment, et en poésie l'accent métrique, absorbent forcément l'accent tonique des mots secondaires qui n'expriment qu'une modalité de l'action.

Ne serait-ce pas détruire l'harmonie de ce vers limpide, que d'y conserver à chaque mot sa tonalité abstractive ?

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Mais quels mots sont susceptibles d'être dépourvus d'accent tonique ? Les prosodistes ne s'accordent pas à le définir. Ils négligent, me semble-t-il, de distinguer les mots selon qu'ils sont pris abstractivement, ou pris en fonction dans la phrase.

Admise cette distinction, il est vrai de dire qu'aucun mot, s'il

---

1 — Régulièrement, et j'y viendrais s'il fallait pousser cette démonstration à la dernière rigueur, l'accent tonique placé en français sur la dernière syllabe sonore des mots exige que la division rythmique s'opère par la droite, c'est-à-dire par la fin du mot, les rythmes étant alors composés de faibles et de fortes. Ce procédé qui paraît si compliqué de prime abord est familier à notre oreille ; il deviendra très simple pour le lecteur qui considèrera que, dans la poésie chantée, les paroles sont à cheval sur les mesures, en sorte que la dernière syllabe du mot reçoit la première note de la mesure, c'est-à-dire le temps fort, et la pénultième, le temps faible de la mesure précédente ; je parle de musique et de paroles raisonnablement composées. Voir la judicieuse remarque de l'abbé Cartaud, *op. cit.*, ch. III, §37.

n'est verbe, substantif ou pris substantivement, n'a d'accent immuable.

EXEMPLES

(J'écris en italique les finales non accentuées).

O mon souver*ain* roi
Me voici donc tremblante et seule dev*ant* toi.
RACINE.

Crains-tu si peu *le* blâme et si peu les *faux* bruits...
Elle éclate *bien* mieux en te laissant *la* vie...
Elève au ciel *ma* gloire...
CORNEILLE.

On voit par ces exemples que l'adjectif, l'article, le pronom, l'adverbe, la préposition sont susceptibles d'être privés de leur accent. Mais encore est-il un cas où le substantif et le verbe peuvent perdre le leur.

Voici ce cas. Nous devons, en poésie, tenir compte d'un autre accent, l'accent rythmique, c'est-à-dire du temps fort qui de deux en deux ou en trois syllabes sert de point d'appui à la voix. Cette division binaire et ternaire, nous l'avons vu, est très facile avec les polysyllabes, grâce à l'accent final ou tonique, et l'accent initial ou d'intonation ; mais les monosyllabes qui ne peuvent, je l'ai dit également, former de rythme qu'à l'aide d'un élément emprunté, jouent dans l'harmonie du langage un rôle perturbateur. Le monosyllabe accentué, succédant à une syllabe accentuée, contredit en effet au principe fondamental du rythme « que deux temps forts ne se succèdent pas sans intervalle. »

Ici donc, pour sauvegarder le principe, intervient le phénomène dont je parlais : le déplacement de l'accent. Je le définirai ainsi : le monosyllabe *enclitique* attire sur soi l'accent dont il est immédiatement précédé.

Les explications jusqu'ici données font, j'ose l'espérer, comprendre la portée de cette règle ; j'ajouterai simplement qu'il faut que le monosyllabe soit enclitique, c'est-à-dire qu'il ne forme avec le mot sur lequel il s'appuie qu'un sens : tels sont l'adjectif et le nom, le pronom personnel ou l'adverbe et le verbe ; mais non le

verbe et son sujet [1]. En second lieu, je dirai qu'il faut que les deux accents se suivent immédiatement ; car s'il y a entre eux une voyelle inaccentuée, par exemple : « Viérge saínte, » une tenue de la voix comme dans une énumération, par exemple : « Nobles barons, ducs, rois.... » le déplacement n'a plus lieu d'être [2].

Exemples de monosyllabes enclitiques.

Jeanne était au *pain sec*, dans le cabin*et noir*.

V. Hugo.

A quoi te *résous-tu* ?
Ne vous *obéir pas*, me rendrait criminelle.

Corneille.

II

Nous sommes maintenant en possession de tous les éléments d'une réponse satisfaisante à la question posée plus haut : N'y a-t-il pas dans le vers alexandrin un facteur de rythme plus intime que la division en groupes hexasyllabiques provenant de la rime et du repos médian ?

Parmi les poètes français, il en est deux dont on vante particulièrement l'harmonie, le nombre : Racine et Lamartine.

Prenons le début d'*Athalie* et lisons :

Oui, je viens / dans son Temp- // le adorer / l'Eternel //
Je viens / selon l'usa- // ge anti- / que et solennel //
Célébrer / avec vous // la fameu- / se journée //
Où / sur le mont Sina // la loi / nous fut donnée //
Que les temps / sont changés // ......

---

1 — Faut il faire exception pour le verbe *être*? La pratique des bons auteurs semble suggérer l'affirmative.

2 — Cette observation sur le déplacement de l'accent m'a été fournie par Géhant, qui la prouve contre d'Olivet, Le Batteux, etc. Naturellement, il est difficile de trouver dans les maitres des exemples qui les mettraient en faute. Voici pourtant un vers où Corneille, par une inversion généralement qualifiée de pénible, semble observer cette règle :

Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant.

Rien, sinon le heurt des deux accents, ne l'empêchait d'écrire :

Rome à qui ton bras vient d'immoler mon amant.

Tout le monde connaît le *Poète mourant*, de Lamartime[1]. En voici une strophe :

Ah ! qu'il pleu- / re celui // dont les mains / acharnées //
S'attachant / comme un lier- // re au débris / des années //
Voit avec / l'avenir // s'écouler / son espoir //.
Pour moi / qui n'ai point pris // raci- / ne sur la terre //
Je m'en vais / sans effort // comme l'her- / be légère //
Qu'enlè- / ve le souf- / fle du soir //.

Nous saisissons le procédé — si le génie usait de procédés — de cette prestigieuse harmonie ; la succession libre des groupes binaires et ternaires, produisant la variété dans l'unité de mouvement. Mais la variété dans l'unité, ou comme dit plus magnifiquement saint Augustin, « la splendeur de l'ordre », n'est-ce point la définition même du beau[2] ?

---

1 — Qu'on me permette d'indiquer ici une idée que je n'aurai ni le loisir ni l'occasion de développer ailleurs et qui me semble intéressante.

On trouve dans ce poème de Lamartine des vers qui reproduisent exactement le rythme des vers asclépiade et glyconien dont plusieurs odes d'Horace (v. g. lib. I, V et XIV ; lib. IV, IV et XI), et quelques hymnes du bréviaire romain sont composées :

Ingra- / to celeres // obruit / otio //
Ventos / ut cane- / ret fera //
Odar. I, XIV.

Gliscens / fert animus // promere / cantibus //
Victo- / rum genus / optimum //
Sanctorum meritis.

Je vais / guider peut-êt- // re aux accords / de ma lyre //
Des cieux / suspendus / à ma voix. //

Il y a peut être là une ressource pour un artiste. Sur le rythme des hymnes liturgiques, voir Dom Pothier, op. cit., ch. XIV. Le P. Ch. Clair, S. J., a publié, à Paris, une traduction de ces hymnes en vers de *mêmes mètres*. Le R. P. Gladu, O. M. I., en a également donné, à Ottawa, une version précédée de notions prosodiques.

2 — S. Thomas, 1ª, qu. 39, a. 8., exige du beau trois notes : l'intégrité ou la perfection, la proportion ou l'harmonie, enfin la splendeur : c'est-à-dire la splendeur d'un tout harmonieux.

Et admirons ici par quelle sûreté merveilleuse de goût le génie français a choisi le nombre duodénaire comme mesure de son vers classique.

Les physiologistes disent que la durée moyenne de l'expiration permet d'émettre environ quinze syllabes ; or le nombre douze est celui qui, approchant de ce chiffre, offre les combinaisons les plus variées et nombreuses des deux rythmes binaire et ternaire.

De plus la division du vers en hémistiches symétriques augmente encore le nombre de combinaisons possibles.

En effet les deux hémistiches peuvent être exclusivement composés de groupes binaires ou ternaires [1].

> 2 2 2 2 2 2
> Ayant / levé / la tê- // te au fond / des cieux / funèbres //.
> 3 3 3 3
> Il marcha / trente jours // il marcha / trente nuits //

Ou bien l'un sera composé de rythmes binaires et l'autre de ternaires :

> 3 2 2 2 2
> Restons y / nous avons // du mon- / de atteint / les bornes //
> 2 2 + 2 3 3
> Sa fem- / me fatiguée // et ses fils / hors d'haleine. //

Le premier hémistiche de ce dernier vers nous offre un des types les plus fréquents. Racine n'emploie presque que celui-là pour briser la monotonie de la cadence ternaire, à laquelle son génie le ramène sans cesse. C'est le type de 2 + 4 ou 4 + 2.

> 2 4 2 4
> Etends / de ce côté // la toi- / le de la tente //
> 4 2 4 2
> Arrêtons-nous / dit-il // car cet asi- / le est sûr //

Or nous avons vu qu'un rythme quaternaire est formé par la juxtaposition de deux binaires. Ce type n'est donc en réalité que la répétition de la première combinaison :

> Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres.

Il exige comme elle trois accents rythmiques par hémistiche ; mais l'un d'eux — le 2e ou le 3e — coïncide avec un accent secon-

---

1 — Il est à peine utile de déclarer la provenance des vers cités dans ce §.: V. Hugo. *La Conscience*.

daire, et ne se fait qu'à peine sentir. Cette remarque trouvera plus loin son importance. Un tel accent n'est point nul, toutefois ; sinon cette forme d'hémistiche se confondrait avec la suivante :

Il vit dans les cieux mornes
L'œil[1] / à la même[5] place //

qui équivaut à 1 + 3 + 2.

Il est rare de rencontrer dans un seul vers deux hémistiches de ce type ; en voici pourtant un de Racine :

Dieu / tient le cœur des rois // en- / tre ses mains puissantes. //

Encore ne contesterais-je pas si l'on voulait le scander autrement.

On trouve aussi le type 1 + 2 + 3.

L'œil / a-t-il / disparu // dit en tremblant Tsilla.

Il reste une dernière combinaison : 5 + 1. Mais, comme on peut le conclure de ce que j'ai dit de la succession immédiate de deux accents, l'hémistiche où elle se rencontre est boiteux. On en cite quelques exemples qui, je pense, ne détruisent pas ce que j'ose avancer :

L'apparition / prit un brin de pail- / le et dit... V. Hugo.
La difficulté / fut d'attacher / le grelot. La Fontaine.

On trouve en ces deux auteurs quelques vers à césure anormale, rythmés en vue de l'effet.

Il ne sera pas inopportun d'ajouter à cet exposé quelques remarques :

La division rythmique n'indique pas un arrêt du son, moins encore un coup de gosier brutal, mais une légère et naturelle insistance de la voix, semblable à ce rapide frémissement qui signale à l'oreille une reprise d'archet sur la corde vibrante. Il sera donc souvent permis d'accentuer une syllabe que le sens veut étroitement liée aux autres.

Où, sur le mont / Sina, la loi nous fut donnée.
Voit, avec / l'avenir, s'écouler son espoir.

Chaque rythme est fermé par un accent. La finale muette des mots à terminaison féminine compte donc dans le groupe suivant :

Comme l'her- / be légère,
Qu'enlè- / ve le souf- / fle du soir.

L'accent qui termine le rythme peut être un accent secondaire, suivi d'un *e* muet intérieur, ou même d'une syllabe faible :

Semblait / le bail- / lement noir de l'éternité...
La res- / pira- / tion // de Booz qui dormait.
V. Hugo.
Silencieu- / sement // vers le soleil aboie.
Hérédia.

Il y aurait sans doute encore beaucoup de nuances à préciser, mais il me faut bien laisser quelque chose à la sagacité du lecteur.

Nous avons examiné toutes les combinaisons possibles [1], sauf une pour laquelle je demanderai bientôt une attention spéciale. Il faudrait maintenant citer des vers de toutes les époques et de tous les maîtres. Telle avait d'abord été ma pensée ; mais c'est une étude à laquelle chacun peut se livrer. Elle a toujours été pour moi pleine de charmes ; il me semble avoir mieux pénétré la force ou la grâce précise de chaque vers, depuis que l'étude et la réflexion m'ont révélé cette source d'harmonie que les traités de versification ne m'avaient point enseignée.

Nous avons vu que Racine affecte le rythme ternaire. Le mâle génie de Corneille donne toute sa vigueur à la combinaison 2 + 4. Qu'on lise par exemple dans le *Cid* (I. 3.) cette réponse du Comte à Don Diègue :

Mon nom / sert de rempart // à tou- / te la Castille......
Sans moi / vous passeriez // bientôt / sous d'autres lois,
Et vous auriez / bientôt // vos ennemis / pour rois......

Le rythme de La Fontaine suit admirablement la variété de ses conceptions ; le Bonhomme met en déroute tous les symbolismes dont on enguirlande le mouvement binaire ou ternaire.

1 — Combinaisons de l'hémistiche, non du vers ; puisqu'on peut combiner encore les différents hémistiches et former de nouveaux types de vers.

V. Hugo rappelle Corneille à qui, me semble-t-il, sa technique du vers doit beaucoup. Lamartine est le plus suave après Racine : je parle de facture, sans me hausser à juger du fond.

J'eusse aimé surtout à citer nos poètes canadiens, et je les ai relus à cette intention. Ils suivent aussi d'instinct cette tradition ésotérique des poètes. D'instinct, dis-je ; et cependant le mot ne serait pas juste s'il fallait l'appliquer crûment à M. P. LeMay. On le surprend à subordonner l'extrême exactitude de la pensée au rythme, presque autant qu'à la rime luxuriante. Je signale dans ses « Gouttelettes » *Résignation* et *Grâce*, qui sont presque entièrement composés de ternaires. C'est d'ailleurs le rythme familier de l'auteur. Même dans ses *Ultima verba*, où le mélange des rythmes binaires et quaternaires exprime bien la lassitude d'une vie de labeur, le retour du ternaire ne peut s'empêcher d'en trahir aussi la plénitude.

Voici cette pièce, dont j'ai distingué les rythmes.

ULTIMA VERBA

Mon rê-ve a ployé l'ai-le. En l'ombre qui s'étend,
Il est comme un oiseau que le lacet captive.
Malgré des jours nombreux, ma fin sem-ble hâtive,
Je dis l'adieu suprê-me à tout ce qui m'entend.

Je suis content de vi-vre, et je mourrai content.
La mort n'est-el-le pas une pei-ne fictive ?
J'ai mieux aimé chanter que jeter l'invective,
J'ai souffert, je pardon-ne et le pardon m'attend.

Que le souf-fle d'hiver empor-te avec la feuille,
Mes chants et mes sanglots d'un jour : je me recueille,
Et je fer-me mon cœur aux voix qui l'ont ravi.

Ai-je accompli le bien que toute vie impose ?
Je ne sais, mais l'espoir en mon â-me repose :
Car je crois la bonté du Dieu que j'ai servi.

(Gouttelettes).

M. Chapman a d'heureuses trouvailles. Sont-ce autre chose que des trouvailles? Lui seul pourrait nous le dire, et toutefois je suis prêt à le croire sur parole. Parmi les meilleures pièces de ses « Aspirations », il faut certainement compter le mélancolique adieu *A son Père*, et parmi les meilleurs vers, ceux-ci :

O mon Pè-re, ô mon gui-de, ô mon meilleur ami !
Bien des soleils ont lui sur ta cou-che dernière,
Mais au fond de mon cœur, lasse du poids des jours,
La blessu-re que fit ton départ, ô mon Père,
Saigne enco-re, sai-gne toujours.

Un tel rythme a conscience de soi : comparez cette chute de Lamartine :

Je m'en vais sans effort, comme l'her-be légère
Qu'enlè-ve le souf-fle du soir.

M. Fréchette a son rythme, lui aussi, et je l'estime digne d'être signalé : l'un des hémistiches de son alexandrin, ordinairement le premier, comprend deux groupes ternaires, tandis que l'autre présente une des combinaisons binaires 2-4 ou 4-2. Outre cette disposition caractéristique, l'emploi du ternaire est habituel à l'auteur de la *Légende d'un peuple :* c'est un indice de la spontanéité de son tempérament littéraire.

Il suffit d'ouvrir un des ouvrages du poète pour vérifier mon assertion : par exemple, au hasard : *Feuilles volantes*, (Montréal, Granger, 1891), p. 17.

...... Tandis que l'équipage, au milieu des orgies,
Le blasphème à la bouche et les man-ches rougies,
Dans des affo-lements sauva-ges emporté, 1
Profanait ton grand nom, subli-me liberté !...
Et pendant que le Saint pleurait dans les ténèbres,
Le doigt de Dieu tournait d'autres pa-ges funèbres.

1 — La structure de ce vers le classe parmi ceux dont je traiterai dans la dernière partie de cette étude.

M. Fréchette sera-t-il de mon avis ? Cette citation fortuite me paraît bien exprimer *sa manière.*

Une mention encore au patriarche de la poésie canadienne, Octave Crémazie : je le cite autant pour trouver l'occasion d'une remarque utile que pour appuyer mes dires.

La recherche d'un rythme déterminé exige le patient labeur de *la plume* ; je veux dire le retour de l'esprit sur ses productions après que le flux des objets, et surtout du temps, l'en a distrait, et les lui a rendues en quelque sorte objectives, étrangères : pour fécondes qu'elles soient, les ferveurs de l'inspiration manquent de sens critique ; *nonum prematur in annum*, dit Horace. La retouche *écrite* est aussi indispensable aux vers que les reprises de la lime aux figurines coulées en bronze.

Or, nous savons [1] que Crémazie ne travaillait point ses vers ; il les donnait d'un jet, tels que les avaient conçus son âme d'une rare organisation poétique. Si donc nous trouvons dans son vers un rythme puissant, il nous faut l'attribuer à son instinct délicat et non au conscient travail. On l'a dit avec exactitude : Crémazie est un *barde* ; aussi pourrions-nous établir d'abord que son rythme doit être facile et harmonieux, chantant, régulier et parfois monotone : c'est-à-dire, ou ternaire, ou bien y revenant sans cesse. La lecture justifie cette prévision.

J'arrête ici mes citations. Ne pouvant donner une mention à tous ceux qui le méritent — et d'ailleurs, que vaut mon sentiment ? — je nomme des talents incontestés, et renvoie mes lecteurs à leurs livres favoris. Le plaisir sera plus grand pour eux, et le danger moindre pour moi : qui prétend rapporter de beaux vers, que sait-il si son goût sera celui de tous ?

---

1 — L'abbé Casgrain l'atteste, p. 13 de sa Préface aux *Œuvres de Crémazie*, éditées par l'Institut Canadien de Québec (Montréal, Beauchemin, 1882). On m'excusera de ne point apporter de citations ; il en faudrait, pour qu'elles fussent démonstratives, de plus longues qu'il n'est permis à une étude technique. Le poète vit d'ailleurs dans toutes les mémoires.

III

Nous approchons du terme de cette trop longue étude ; il ne nous reste à examiner qu'un dernier type d'alexandrin, celui qu'on pourrait appeler moderne. Il est composé de trois mesures quaternaires et pour cette raison je l'appellerai *trimètre*. Ce nom lui est donné par M. Martinon qui le nomme aussi *ternaire*. Si j'adopte le mot trimètre, c'est d'abord pour éviter toute ambiguité puisque j'ai jusqu'ici réservé la qualification de ternaire au rythme à trois temps ; c'est, en second lieu, à cause de l'analogie de ce vers avec l'ïambique trimètre, également dodécasyllabique et divisé par six pieds en trois mesures quaternaires [1].

Voici trois types caractéristiques de ce vers trimètre.

Il vit un œil / tout grand ouvert / dans les ténèbres. V. Hugo.
Le voici mor- / te ; que l'abî- / me l'engloutisse. Leconte de Lisle.
Dans un parfum / d'héliotro-/ pe diaphane. Samain.

L'explication exige quelque préambule.

Dans mon introduction, j'ai dit que ce vers existe chez nos classiques selon sa forme la plus pure, et au moins *en puissance* selon sa forme dérivée. J'essaierai, Dieu aidant, de prouver mon dire.

On a pu voir que tous les vers cités dans la seconde partie de ce travail (sauf le 10e vers du sonnet de M. Le May et le 3e de la citation de M. Fréchette), sont régulièrement coupés par un repos ménagé après la sixième syllabe. C'est sur ce type que tous les traités de versincation enseignent à bâtir l'alexandrin. La loi a été formulée par Boileau dans ce distique connu :

Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

---

1 — On consultera utilement l'ouvrage de M. Martinon sur la genèse et l'usage de ce mètre ; j'oserai dire cependant que cet érudit prosodiste n'a pas donné aux faits dont je vais parler toute la valeur qu'ils me semblent mériter.

Nombreux sont les règlements, licences, prohibitions et commentaires édictés pour procurer l'exécution de la loi.

Quitard [1], auteur bien élémentaire, mais l'un des plus répandus, puisqu'il a été réédité plusieurs fois depuis 1820, Quitard donne jusqu'à 7 principes, hérissés de distinctions et d'exceptions, sur les césures licites et illicites ; il démontre comment, par six espèces d'inversion, l'ouvrier en rimes peut observer cette législation draconienne ; il enseigne ensuite à éviter les plus graves inconvénients (il y en a 7) de ces tropes sauveurs. Ce n'est pas tout, il compute encore les privilèges du style marotique et du style comique, rigoureusement refusés au style noble.

Hélas ! nombreuses sont aussi les explications tendancieuses prouvant que les maîtres, en méprisant ce luxe byzantin d'ordonnances, n'ont point péché ! Car ce bon Quitard relate avec candeur les infractions de nos maîtres : Corneille, Lafontaine, Racine, Molière, Boileau même : oui, Boileau ! et Voltaire, idole du Quitard !

Boileau ! Ha, qui l'eût cru !
— Voltaire ! qui l'eût dit !

En vain essaie-t-il de trouver des raisons aux prétendus écarts de ces poètes émérites. Il n'y en a qu'une bonne et plausible.

...... C'est un encombre éternel en soucis,
Que cette loi du vers coupé de six en six !
Tout poète, à son tour, la trouvant implacable,
A payé le tribut au tic-tac redoutable,
Et quelque soin qu'il prît de rester éveillé,
Sur cette balançoire a souvent sommeillé :
Ponsard n'est pas le seul où j'en marque l'exemple.

L. Veuillot. (*Çà et là, La Rime riche.*)

Eh bien ! pour ne pas induire en bâillements leurs auditeurs, les maîtres ont amoindri le repos de l'hémistiche. Ils n'en pouvaient rompre la monotonie qu'en le déplaçant ; mais ils ne pou-

---

1 — Quitard. *Dictionnaire de rimes et traité de versification*. Paris. Garnier, (chez Beauchemin).

vaient conserver l'équilibre du vers qu'en donnant à ce déplacement la valeur d'un rythme complet, soit binaire soit ternaire. D'équivalents les hémistiches devenaient proportionnels ; leur symétrie restait sauve.

Ces vers se rencontrent en grand nombre dans les poètes du grand siècle. Corneille n'a point de page qui n'en renferme. Racine y a recours fréquemment et fournit presque à lui seul tous les exemples. La Fontaine, ce maître rimeur, les emploie dans ses Fables, et plus encore, m'a-t-on dit, dans ses Contes—mais je n'y fus point voir—On en trouve aussi dans Molière ; nous avons d'ailleurs de ce dernier des pièces expressément rythmiques.

Voici des exemples de vers fautifs, selon Quitard. Aucun bon diseur, en effet, ne consentira à en détruire le mouvement par un repos intercalé après la sixième syllabe. C'est une incorrection, si l'on s'en tient à Boileau :

I

Il est toujours tout juste et tout bon : / mais sa grâce... — CORNEILLE.
Il vous craint, / mais j'avance encor / cette parole. — "

Leur Dieu même, / ennemi de tous les autres Dieux. — RACINE.
Revêtu de lambeaux, tout pâ- / le, mais son œil... — "
Lorsque le roi / contre elle enflammé de dépit... — "
Il dit—et moi / de joie et d'horreur / pénétrée... — "

Mon frère, vous serez charmé / de le connaître. — MOLIÈRE.

Un tel mot / pour avoir réjoui / le lecteur... — BOILEAU.
Ma foi / le plus sûr est de finir / ce sermon. — "

La difficulté / fut d'attacher / le grelot. — LA FONTAINE.
C'est assez qu'on ait vu par là / qu'il ne faut point... — "

II

On n'a tous deux / qu'un cœur qui sent / même traverse — CORNEILLE.
Toujours aimer / toujours souffrir / toujours mourir. — "
Vous qui n'avez / jamais douté / de leurs oracles. — "

Ce songe, Hydaspe, / est donc sorti / de son idée. — RACINE.
Eh bien ! mes soins / vous ont rendu / votre conquête. — "
Souffrirez-vous / qu'après l'avoir / percé de coups...... — "

Comme un mouton / qui va dessus / la foi d'autrui. — LA FONTAINE.
Ils ne sauraient / manger morceau / qui leur profite. — "
Découragés / de mettre au jour / des malheureux... — "
Je me sens né / pour être en butte / aux méchants tours. — "
Il veut lui tendre / aussi les siens / et ne peut pas. — "

Et près de vous / ce sont des sots / que tous les hommes. — MOLIÈRE.

Et je mourrai / plutôt qu'un autre / ait votre foi. — VOLTAIRE.

III

En dépit d'eux / les livre à leur / ressentiment. — CORNEILLE.

Il me tira / du sein de mon / obscurité. — RACINE.
Et moi je lui / tendais les mains / pour l'embrasser. — "
Me voici donc / tremblante et seu- / le devant toi 1 — "

Voyez cet autre / avec sa fa- / ce de carême — RACINE.
Lorsque je vois / parmi tant d'hom- / mes différents. — "

Les plus à crain- / dre sont souvent / les plus petits. — LA FONTAINE.
La peccadil- / le fut jugée / un cas pendable. — "

Ne m'a jamais / rien fait appren- / dre que mes heures. — MOLIÈRE.

IV

Adieu! trop vertueux objet / et trop charmant. — CORNEILLE.
Laisse-moi respirer du moins / si tu m'as plainte. — "
Si vous avez pu tout sur moi / sur mon amour... — "
Par quelle autorité peut-on, / par quelle loi... — "

Et que je mets / au rang des profanations. — RACINE.
J'y suis encor / malgré tes infidélités. — "
Les orages, les vents, les cieux / te sont soumis 2 — "

---

1 — O mon souverain roi,
Me voici donc / tremblante et seu- / le devant toi.

Je prie le lecteur de dire à haute voix ce début de la *Prière d'Esther* en le scandant selon les césures indiquées. Il conviendra sans doute que cette phrase ne peut-être détaillée autrement, si l'on veut lui conserver, avec son charme, son parfum d'indicible humilité.

2 — Je n'apporte que les vers cités par Quitard lui-même, et ceux que l'ordinaire de mes lectures m'a fournis. Je n'ai parcouru, en vue de cet article, qu'*Esther*, *Polyeucte*, et quelques fables de La Fontaine, qui n'abondent pas en vers alexandrins. Je me permets d'indiquer mes sources, parce qu'on pourrait croire que je n'ai rassemblé ces exemples qu'à grands frais, pour soutenir ma thèse. Or je ne soutiens pas une thèse, et je n'ai pas relevé la cinquième partie de ce que j'ai trouvé.

Mes citations sont disposées en quatre groupes qui ont ceci de commun que la césure médiane classique serait, dans chaque vers, à contre-sens de la pensée.

Le premier groupe de citations renferme les vers où aucun dessein de césure régulière n'est clairement indiqué.

Les vers du deuxième groupe ont deux césures bien nettes, observant les lois ordinaires de la césure médiane : accent tonique primaire, élision de l'e muet.

Dans le troisième, j'ai mis les vers qui ne conservent plus qu'une césure formelle, mais dont la seconde césure, encore sensible, divise un mot entre deux rythmes, en sorte que le rythme quaternaire précédent se ferme sur la syllabe tonique de ce mot, et que le suivant commence avec la muette finale.

Enfin les vers à césure unique forment le quatrième groupe : ce sont des octonaires augmentés de quatre syllabes.

Mais, dira-t-on, tous ces vers gardent cependant — sinon un repos qui affecterait le sens et le mouvement—du moins un temps fort sur la sixième syllabe ; bien plus un temps fort primaire, l'accent tonique d'un mot.

Ainsi formulée, l'objection ne me déplairait pas ; elle me montrerait que j'ai su me faire comprendre ; elle ouvrirait aussi la porte à cette remarque très simple :

Que cette sixième syllabe, étant toujours le temps fort d'un rythme binaire—ainsi que je l'ai conclu de la nature du rythme quaternaire—il est presque impossible qu'il en soit autrement.

Venons-en aux modernes, et ce point s'éclaircira. Nous voyons dans les trimètres employés par les anciens maîtres, que ceux-ci ne fondent jamais ensemble que les éléments rythmiques des deux hémistiches, ayant toujours soin de laisser indépendantes l'une de l'autre la sixième et septième syllabe du vers :

> Et que je mets / au rang—des pro- / fanations......
> Par quelle auto- / rité—peut-on, / par quelle loi......

Mais dès lors qu'on divisait le vers en trois mesures par deux coupes, le groupe quaternaire central pouvait participer à ce pri-

vilège des deux autres. V. Hugo, qui employa très régulièrement le trimètre, ne négligea pas cette légitime richesse.

Aux types d'alexandrin examinés dans la seconde partie de cette étude, il faut donc ajouter les trois types suivants, avec leurs combinaisons. Le premier est celui des classiques :

Il vit un œil / tout grand ouvert / dans les ténèbres   V. Hugo.
Or ce lion / était gêné / par cette ville.   "

Le second type conserve une césure formelle :

Les roulements / inextingui- / bles des tambours.   V. Hugo.
Le chat sauva- / ge vint frotter / son dos hideux......   "
Dans un parfum / d'héliotro- / pe diaphane......   Samain.

Le troisième type a pour sixième syllabe un *e* qui devrait être muet, mais qui par sa position attire sur lui un accent : qu'on se rappelle ce que j'ai dit du déplacement de l'accent, de la succession immédiate de deux temps forts, et l'on conviendra que pour être hardis les vers de ce type sont encore réguliers.

La voici mor- / te, que l'abî- / me l'engloutisse.   Leconte de Lisle.
Un soir parmi / la chevelu- / re des roseaux.   Samain [1].

Il existe un quatrième type, non point franc, non point sonore, mais que je n'oserai qualifier de boiteux pour deux raisons : la première repose sur le principe d'autorité : V. Hugo l'emploie [2] ; la seconde, c'est que ce vers conserve à la sixième voyelle un

1 — On trouvera de M. Samain un sonnet de ce type intitulé « Confins » dans son livre : *Au Jardin de l'Infante.* (Mercure de France).

2 — On dirait même qu'il affecte ce mètre éclopé. Tout le monde a retenu ce vers :

Qui peut savoir, qui donc connait le fond des choses?

Dans l'édition *ne varietur*, il se lit ainsi :

Qui peut savoir, qui donc sonde le fond des choses?

Correction malheureuse, à mon humble avis : c'est toujours le fond des choses que l'on sonde pour les connaître *à fond ;* la succession : « donc sonde le fond de... » n'est pas très sonore ; et le rythme est brisé.

accent tonique primaire : de sorte que l'auteur peut toujours se targuer de sa fidélité à l'ancienne loi. Ce type fait porter sur un *e* absolument muet l'un des deux premiers appuis rythmiques du trimètre :

> Heureux d'être / , joyeux d'aimer, / ivres de voir.
> Le duel reprend,/ la mort plane /, le sang ruisselle.

Le troisième appui rythmique, constitué par la rime, ne saurait évidemment se prêter à cette fantaisie. On peut réprouver ce type. Cependant, si quelqu'un, par principe, voulait à tout prix sauver tous les vers de V. Hugo, je lui conseillerais de scander ainsi ceux de ce mode :

> 3 3 2 3 3
> Heureux d'ê- / tre, joyeux / d'aimer, / — i- / vres de voir // . [1]
> 4 3 3 2
> Le duel reprend. // La mort pla- // ne. Le sang / ruisselle. //

Ils sont très harmonieux, mais non plus trimètres, ni hexamètres.

Pour citer quelques vers *expressément* composés d'après les règles dont cette étude a voulu pénétrer les causes, je rapporte un passage du *Prométhée enchaîné* de M. Martinon, extrait de ses *Drames d'Eschyle*, traduits en vers français. On y trouvera les différents types de l'alexandrin que j'ai examinés, et leurs combinaisons.

> O vents légers, éther divin, sources des fleuves,
> O flots, rire infini de l'Océan vermeil,
> Nourrice universelle, ô terre ! et toi, Soleil,
> Regard du ciel à qui l'on ne peut rien soustraire,
> Voyez comme les dieux traitent un dieu, leur frère !
> Admirez quel supplice il me faudra souffrir,
> Et pour combien de temps, moi qui ne puis mourir !
> Par un maître nouveau cette chaîne infamante
> Pour moi fut inventée....Hélas ! je me lamente

---

1 — On sera peut-être étonné de compter 13 temps dans un vers de 12 syllabes ; mais un repos entre dans la mesure ; l'oreille perçoit instinctivement ces syncopes. De même dans ce vers :

> Et tout à coup, l'ombre des feuilles remuées....

Devant le présent rude et le rude avenir,
Sans savoir si mes maux pourront jamais finir.
Que dis-je ? L'avenir ne saurait me surprendre ;
Je ne sais que trop bien ce que j'en dois attendre ;
Je me soumettrai donc, sans peine, étant certain
Qu'un Dieu même ne peut triompher du destin......
Mais d'où part ce murmure aussi doux qu'une lyre ?
Ah ! quel est ce parfum subtil que je respire ?
Quel mortel ou quel dieu vient sur ces rocs déserts ?
C'est comme un bruit d'oiseaux qui passent, et les airs
Semblent vibrer sous un léger battement d'ailes....
Hélas ! je ne m'attends qu'à des douleurs nouvelles....

PH. MARTINON. *Prométhée enchaîné* 1.



Concluons : Il me semble avoir tenu ma promesse, et démontré aussi clairement que ma médiocrité le permettait, qu'il y a dans le vers français un facteur intime d'harmonie : c'est le libre emploi des rythmes binaire et ternaire selon le mouvement régulier d'une mesure hexamétrique ; en second lieu, que le vers moderne, tel que l'entendent V. Hugo, Leconte de Lisle, Zidler, Harel, Viellé-Griffin, Samain, et parmi les écrivains canadiens, MM. LeMay, Chapman, Fréchette.... est en germe dans le vers de Corneille, de Racine, de La Fontaine ; j'eusse pu ajouter : Remi Belleau, Vauquelin de la Fresnaye, Du Bartas, Agrippa d'Aubigné...mais c'eût été excéder.

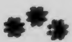
Il n'est pas inopportun de signaler la partie pratique de cette méthode d'examiner les vers : Il en ressort une intelligence plus intime de la beauté de notre poésie, une jouissance plus raffinée de l'art du poète, une science plus sûre qui diversifie le charme

---

1 — Cette poésie délicate a le très grand mérite de rendre le grec vers pour vers. Le *Prométhée* d'Eschyle est un témoin irrécusable de la tradition primitive sur la chute d'Adam et sa rédemption par un Homme-Dieu né d'une Mère-Vierge. M. Martinon, peut-être à son insu, a rendu d'une manière saisissante ce passage messianique.

du vers en diversifiant le rythme selon la diversité des sentiments. Un rejet, un enjambement n'ont plus rien de forcé, lorsqu'ils ont été préparés par un habile cadencement. Dans les traductions d'odes en vers métriques, telles que les hymnes liturgiques, la connaissance du rythme permet de transcrire l'harmonie de l'original ; enfin cette même connaissance permet de donner à la prose l'allure élevée de la poésie ; je ne crois point au *vers libre*, et ne me sens aucune sympathie pour une prétentieuse impuissance ; mais la simple prose rythmée est d'une toute autre utilité.

Et cependant le meilleur conseil que je puisse donner à un vrai poète *(nascuntur poetæ !)*, c'est d'oublier ces leçons lorsqu'il les aura bien comprises, et de se mettre à l'école divine de la Nature et de la Grâce : Dieu seul enseigne à reproduire Sa beauté.



Je rédigeais les dernières pages de cet article, lorsqu'il me fut signalé un travail analogue sur le *Rythme dans la langue française*, publié par M. A. Rivard, le distingué professeur de l'Université Laval, dans la revue des RR. PP. Dominicains, *Le Rosaire*, durant les mois de mai et suivants, 1900. Il m'a suffi d'une lecture rapide pour comprendre combien ce travail l'emportait sur le mien en clarté, en science, en intérêt. Un espoir toutefois me restait de faire agréer mon article des lecteurs de la *Nouvelle-France*, et M. Rivard lui-même me l'offrait. Il termine en effet par ces mots :

« Le rythme des vers fournirait à lui seul la matière d'une autre causerie : en effet l' lexandrin classique se prête à 36 combinaisons rythmiques absolument distinctes et parfaitement définies, auxquelles il faut ajouter les 15 formules du vers romantique avec leurs dérivées ; une étude sur le rythme poétique... serait donc le complément de celle-ci... »

Tel était mon but ; mon point de vue aussi différait de celui

du savant linguiste ; j'ai donc cru pouvoir encore publier cette étude, depuis longtemps promise à l'aimable Directeur de la *Nouvelle-France.* Sans doute, je ne me flatte point d'avoir donné un digne complément à l'article de M. Rivard : tel quel cependant, j'ose en faire hommage à mon distingué devancier, comme l'humble apport d'un humble ouvrier à la grande œuvre où travaillent tant de maîtres : la progressive beauté de la langue française.

Fr. Valentin-M. Breton, O. F. M.
